



Hélène Bocard et Jean-Philippe Garric (dir.)

Architectes et photographes au XIX^e siècle

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Les rêveries photographiques d'un architecte. La collection Alfred Armand au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France

Thomas Cazentre

DOI : 10.4000/books.inha.7124

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Année d'édition : 2016

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902622



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

CAZENTRE, Thomas. *Les rêveries photographiques d'un architecte. La collection Alfred Armand au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France* In : *Architectes et photographes au XIX^e siècle* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2016 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/7124>>. ISBN : 9782917902622. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.7124>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

Les rêveries photographiques d'un architecte. La collection Alfred Armand au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France

Thomas Cazentre

- ¹ Des diverses collections thématiques constituées par des particuliers et conservées au département des Estampes et de la photographie¹, celle que légua en 1888 l'architecte Alfred Armand est quantitativement l'une des plus considérables. C'est aussi l'une des plus méconnues. Cette « collection de photographies formant une histoire générale de l'art », selon les termes mêmes du testament d'Alfred Armand, entreprise considérable et pionnière en son temps, a en effet souffert du désintérêt qui a frappé toutes les collections de ce genre dans la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, lorsque la profusion de reproductions et de publications artistiques a réduit à presque rien la visée documentaire selon laquelle elles avaient été constituées. Depuis une vingtaine d'années toutefois, grâce au travail conjoint des conservateurs et des chercheurs, elle a fait l'objet d'une redécouverte, mais dans une perspective nouvelle. Car, si cette collection demeure aujourd'hui encore un ensemble passionnant, c'est désormais moins par rapport à l'histoire de l'art que par rapport à celle de la photographie, en particulier comme moyen de représentation de l'architecture. Sa richesse et son originalité se fondent en effet sur la qualité propre des images rassemblées, mais aussi sur les partis pris et les inclinations qui ont guidé ce rassemblement, non sans une certaine dimension énigmatique ; énigme où la personnalité curieuse du collectionneur a aussi sa part.

Alfred Armand (1805-1888), architecte à succès et esthète contrarié

- 2 Toute collection est, en quelque manière, un portrait intime du collectionneur. À cet égard, le contraste entre la carrière publique d'Armand et ce que révèlent ses choix de collectionneur tient presque du cas d'école pour illustrer la dissociation proustienne du moi social et du moi profond.
- 3 Alfred Armand² naît à Paris le 8 octobre 1805. En 1827 il entre à l'École des beaux-arts en section Architecture. Sa scolarité et ses débuts restent obscurs et il faut attendre 1835 pour que sa carrière prenne un essor décisif, dans un domaine apparemment peu prestigieux mais qui va faire sa fortune : les chemins de fer. Armand est en effet désigné architecte principal de la Compagnie du chemin de fer de Paris à Saint-Germain-en-Laye, fondée par Émile Péreire, et pour laquelle il construit des embarcadères et des ouvrages d'art. À partir de ce moment, Armand devient l'architecte des frères Péreire, au service desquels il va travailler de manière quasi exclusive. Pionnier de l'architecture ferroviaire, il conçoit ainsi la première grande gare parisienne, Saint-Lazare (1841-1842), et les gares du chemin de fer du Nord (1845).
- 4 En 1852, toujours à l'initiative des Péreire, il se réoriente vers un nouveau type de construction : les grands hôtels. Armand importe ainsi en France le modèle américain de l'hôtel à plusieurs centaines de chambres, avec des espaces publics monumentaux. Ce fut d'abord l'Hôtel du Louvre, puis le Grand Hôtel du boulevard des Capucines, qui tous deux firent sensation. Au cours de cette même décennie, il réalise pour les Péreire l'aménagement intérieur de l'hôtel du Faubourg Saint-Honoré et le château d'Armainvilliers.
- 5 Or, en 1863, en pleine réussite, Armand met fin à sa carrière d'architecte pour se consacrer exclusivement à l'art, comme collectionneur et érudit. Cette brusque reconversion n'est pas moins intrigante par la direction qu'elle prend : en effet, alors que sa carrière d'architecte avait été nettement placée sous le signe de la modernité technique, de l'utilitarisme voire de la spéculation, sa seconde vie de collectionneur est dédiée à l'art ancien, sous ses formes les plus modestes ; comme si derrière le succès professionnel s'était caché un esthète contrarié. Il entreprend ainsi une collection de dessins sous l'impulsion de son ami le graveur Henriquel-Dupont ; mais c'est à un autre objet de collection, et surtout d'étude, qu'il dédie les quinze dernières années de sa vie : les médailles italiennes de la Renaissance, auxquelles il consacre un ouvrage de référence, *Les Médailleurs italiens des XV^e et XVI^e siècles* (1879-1887).
- 6 Le peu d'informations que l'on a sur sa vie privée donne toutefois une dernière dimension particulière à sa vocation de collectionneur : il avait épousé en 1843 une jeune fille qui mourut dix-huit mois plus tard, sans qu'ils aient eu d'enfant ; il ne se remaria jamais. L'essentiel de son œuvre architecturale a disparu, à l'exception du Grand Hôtel ; et il avait eu peu avant sa mort la douleur de voir détruire ou dénaturer ses deux réalisations les plus emblématiques : la gare Saint-Lazare, démolie pour faire place au bâtiment actuel [fig. 1], et l'Hôtel du Louvre, remanié de fond en comble pour être transformé en magasin (c'est l'actuel Louvre des antiquaires). Son seul héritage est ainsi constitué par ses collections, dont il prit soin à la fin de sa vie d'assurer la pérennité. Il transmet ses dessins à son ami Prosper Valton, qui, à sa propre mort en 1907, les légua à l'École des beaux-arts³ ; les médailles, par l'intermédiaire du même

Valton, aboutirent au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale ; quant aux photographies, elles furent léguées dès 1888 au Cabinet des estampes.



Fig. 1 : Anonyme, *Démolition de l'ancienne gare Saint-Lazare à Paris, 16 novembre 1888*, tirage sur papier albuminé, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, VA-282 (A, 1)-FOL.

La collection de photographies : composition et constitution

- 7 Cette collection iconographique sur l'histoire générale des arts, de l'Antiquité au XIX^e siècle, comptait initialement 19 410 pièces réparties en quelque 200 portefeuilles. À la suite du legs, l'intégralité de la collection a été montée en à peu près autant de volumes reliés (230 au total)⁴, en respectant scrupuleusement le classement et l'ordre d'origine. Les documents furent contrecollés selon la méthode alors en usage, mais en reportant systématiquement les indications manuscrites d'Armand au verso. Un inventaire pièce à pièce fut établi par le bibliothécaire François Bourgoin⁵. Dans la préface de cet inventaire, le conservateur Georges Duplessis atteste l'intérêt exceptionnel de cette collection et explique le traitement particulièrement respectueux dont elle a fait l'objet, à l'instar d'autres collections léguées au Cabinet des estampes à la même époque (collection Hennin sur l'histoire de France, collection Fleury sur le département de l'Aisne...).
- 8 Les tomes 1 à 36 sont consacrés à l'Antiquité (les tomes 1 et 2 rassemblent l'Orient ancien, l'Égypte et l'Asie mineure ; Grèce et Italie occupent les 34 autres). Les tomes 37 à 158 portent sur l'histoire de la peinture (t. 37-114 : école italienne ; t. 115-118 : école espagnole ; t. 119-136 : école française ; t. 137-158 : écoles du nord) ; les tomes 159 à 219, sur l'architecture et la sculpture (t. 159-160 : domaines extra-européens : Mexique, Asie, Égypte et Turquie ; t. 161-194 : Italie ; t. 195-211 : France ; t. 212-213 : Europe centrale et septentrionale ; t. 214-219 : péninsule ibérique). Enfin les onze derniers tomes

rassemblent une iconographie diverse (t. 220-221 : vues d'Italie et de France ; t. 222-223 : gravure ; t. 224-230 : objets d'art).

- 9 Cette brève présentation suffit à faire apparaître la dominante très nette, dans les domaines traités, de l'Italie, de l'Antiquité classique et de l'art français, en dépit d'un réel souci d'universalisme. Historiquement, la place prépondérante va à l'art du Moyen Âge et de la Renaissance ; les ^{XVII}^e, ^{XVIII}^e et ^{XIX}^e siècles sont traités de manière beaucoup plus expéditive ; ainsi, dans la série sur l'architecture et la sculpture italiennes, un seul et dernier tome sur 34 couvre l'intégralité de la période 1640-1880...
- 10 La collection est explicitement désignée comme « photographique » dans le testament d'Armand, même si la photographie est loin d'en être le support unique. L'étude de la répartition entre photographies et estampes dans la représentation des monuments justifierait une étude en soi. Il semble bien qu'Armand ait eu pour principe de privilégier la photographie, les autres techniques n'intervenant qu'en appoint ou en complément : soit en l'absence de documents photographiques, soit pour des types de représentation spécifiques (plans, coupes, détails, restitutions) de certains sites et monuments pour lesquels Armand a souhaité constituer une couverture documentaire plus exhaustive et académique (Pompéi, Acropole d'Athènes). Cette prédilection massive et précoce pour la photographie suffirait en elle-même à marquer l'originalité de la collection.
- 11 Pour les domaines non occidentaux, la présence ou l'absence de certains pays paraît ainsi s'expliquer assez clairement par l'existence ou non d'une documentation photographique, ou plus exactement par la possibilité ou non de se procurer des photographies en France : ainsi le Mexique figure-t-il grâce à Désiré Charnay, l'Inde grâce à Alexis de Lagrange et Louis Rousselet ; *a contrario*, ni la Chine, ni l'Afrique du Nord, ni même la Russie ne sont représentées. Il est moins facile d'expliquer la part très minoritaire des photographies dans la représentation de l'architecture française, surtout en comparaison avec l'Italie. Une hypothèse plausible serait qu'Armand a accumulé son iconographie sur la France à une époque où la couverture photographique du territoire était encore très incomplète, à quelques notables exceptions près qui apparaissent d'ailleurs dans la collection (Baldus, Bisson, Marville, Roman, Lancelot...) ; et qu'à partir des années 1860 il s'est surtout intéressé à l'Italie, négligeant les gros corpus français de photographies d'architecture qui se constituaient alors. Mais il n'est pas absurde de penser que ces répartitions divergentes trahissent aussi une différence de regard et de rapport intime d'Armand envers les arts français et italiens ; plus professionnel et archéologique dans le premier cas, plus contemplatif dans le second.
- 12 Faute d'informations de première main, on doit se livrer à de semblables conjectures pour établir la manière dont Armand a constitué cette collection. D'un point de vue chronologique, si l'on en croit Georges Duplessis, c'est essentiellement dans la seconde moitié de sa vie, après 1862, qu'Armand aurait rassemblé ces documents, et ce jusqu'à sa mort ; mais on trouve dans la collection de nombreuses photographies datant des années 1850, et même quelques incunables de l'édition photographique française, telles les vues d'Inde par Lagrange, d'Égypte par Maxime Du Camp et de Belgique par Eugène Desplanques, tirées par Blanquart-Evrard respectivement en 1851, 1852 et 1854. On pourrait encore citer d'autres noms marquants de la photographie des années 1850 dont Armand n'a pu acquérir les tirages que sur le moment, comme Gabriel de Rumine ou Eugène Piot ; c'est encore plus vrai d'un Édouard de Campigneulles, dont les vues

d'Orient n'ont été exposées qu'une seule fois, en 1859, et ont dû attendre 2005 pour être identifiées⁶.

- 13 Nulle trace en revanche de photographes qui ont massivement produit des vues d'architecture touristiques à partir des années 1870 : Neurdein ou Mieusement pour la France, James Valentine ou George Washington Wilson pour la Grande-Bretagne, Bonfils pour le Proche-Orient... Les ateliers comparables en Italie (Alinari, Brogi, Naya) et en Espagne (Laurent) sont, eux, massivement présents dans la collection, ce qui tendrait à confirmer l'hypothèse d'une constitution en deux temps de la collection selon les pays représentés : les photographies ont été acquises dès le début des années 1850 et jusqu'à la fin des années 1860, à l'exception de l'Espagne et de l'Italie, pour lesquelles de nombreuses images sont acquises plus tardivement. On peut d'ailleurs noter que, pour la France, l'histoire de l'architecture prend fin, dans la collection, avec le début de la III^e République (destructions de 1871, projets de reconstruction de l'hôtel de ville de Paris et plans d'Abadie pour le Sacré-Cœur).
- 14 Les lieux de fourniture d'Armand, en dehors de France, peuvent être déterminés dans une certaine mesure. Il est plus que probable qu'il ait acquis la plupart de ses photographies d'Italie lors de ses nombreux voyages, surtout dans la seconde partie de sa vie. Si certains « gros » producteurs d'images comme Alinari étaient diffusés en France, la présence de photographes beaucoup plus locaux comme Rossetti et Limono à Brescia, Pozzi à Milan ou Paganori et Philpot à Florence, plaide pour des achats sur place. Il en est vraisemblablement de même pour l'Espagne.
- 15 Le cas est moins net pour les autres destinations européennes (Allemagne, Angleterre, Autriche) : le nombre restreint de photographies (même s'il s'explique peut-être par le moindre intérêt d'Armand pour l'architecture de ces pays) et le fait qu'on ne relève pour chaque pays qu'un ou deux noms de photographes (Jägermayer, Miethke et Wawra pour l'Autriche, Wiedmayer pour la Bavière, Thurston Thompson pour l'Angleterre) peut laisser supposer une acquisition en France, auprès d'un revendeur comme Giraudon. Enfin, en ce qui concerne l'Orient (Grèce, Turquie, Syrie, Liban, Palestine, Égypte), le caractère hétérogène et parcellaire des photographies rassemblées trahit là aussi de probables acquisitions en France au fil du temps et des occasions - ce qui implique qu'Armand ne s'est probablement jamais rendu dans ces pays, en dépit de la fascination qu'ils exerçaient sur lui. Soit il s'agit de photographies de voyageurs français qui n'ont été publiées qu'à leurs retours (Du Camp, Beaucorps, Campigneulles), soit de photographes locaux (Constantin, Robertson et Beato) dont on sait qu'ils ont été exposés à Paris ; les vues de Palestine de Frank Mason Good portent quant à elles le timbre sec d'un diffuseur parisien (Ziegler). C'est d'ailleurs dans cet ensemble « orientaliste » qu'Armand se révèle le plus nettement comme un collectionneur de photographies, plus que comme un collecteur d'iconographie.

Collection d'architecte ou collection d'esthète ?

- 16 Si le mode de constitution de la collection Armand ne peut être cerné qu'au moyen de recoupements et de probabilités, le sens même de cette collection relève, quant à lui, de la pure interprétation, pour ne pas dire de l'extrapolation, Armand n'ayant laissé aucun témoignage, aucune explication sur ce qui l'a conduit à accumuler ces images d'art.
- 17 Une première hypothèse à exclure est qu'il pourrait s'agir d'une documentation préparatoire à un projet de livre. La vocation d'historien d'art a été très tardive chez

Armand ; elle n'a été pour ainsi dire qu'une conséquence inattendue de son activité de collectionneur (faute d'ouvrage de référence sur les médailles italiennes de la Renaissance, il s'est employé à en produire un lui-même) et n'a porté que sur un domaine bien précis. Le soin scrupuleux et le goût de l'exhaustivité qu'il a manifestés dans cette entreprise paraissent d'ailleurs franchement incompatibles avec un projet d'histoire générale et universelle des arts.

- 18 On ne peut non plus avancer qu'Armand ait voulu, avec cette collection, rassembler une documentation pour sa propre activité d'architecte. La première raison, qui suffirait seule à démentir cette hypothèse, est le décalage chronologique entre ces deux moments de sa vie, même si nous avons vu qu'il n'était pas absolu : la grande majorité des photographies ont été acquises alors qu'Armand avait déjà mis fin à sa carrière d'architecte. Mais plus significatif, sinon plus probant, est le décalage entre l'architecture documentée dans la collection et l'œuvre d'Armand ; d'un côté une œuvre inscrite dans la modernité commerciale et industrielle, de l'autre une prédilection pour l'architecture ancienne et sacrée que l'on pourrait presque qualifier de préraphaélite.
- 19 On pourrait certes pointer, dans ce que l'on peut savoir de l'œuvre architecturale d'Armand, un vocabulaire « néo-renaissant » qui pourrait éventuellement résonner avec le tropisme antiquisant et italianisant à l'œuvre dans la collection ; mais il ne s'agit en fait que d'un style très commun et impersonnel de l'époque, et surtout il ne concerne que l'enveloppe esthétique de bâtiments dont la fonction et l'originalité essentielles résidaient dans leur structure interne. Il faut en outre rappeler que cette collection est conçue comme une « histoire *générale* de l'art », dont l'architecture n'est qu'une composante, minoritaire et non isolée, à côté d'autres arts qu'Armand n'a jamais pratiqués ; c'est donc moins la collection d'un architecte que celle d'un collectionneur, et plus encore d'un esthète, puisque l'ampleur de la matière représentée dépasse largement ses intérêts de collectionneur.
- 20 Indéniable en revanche est l'impact, dans sa démarche de collectionneur, de sa formation d'architecte aux Beaux-arts. Elle se trahit aussi bien dans les périodes et les édifices privilégiés que dans la manière de constituer, sur certains d'entre eux, des dossiers iconographiques complets mêlant plans, dessins, reconstitutions et photographies. Mais le fait même qu'Armand ait continué à rassembler de tels ensembles iconographiques, hors de toute contrainte scolaire ou professionnelle, ne manque pas d'intriguer. Surtout, trois exemples au moins témoignent du caractère profondément anti-utilitaire de ces « dossiers » : parmi les ensembles monumentaux les plus exhaustivement couverts dans la collection, on trouve en effet Pompéi (cas tout à fait exceptionnel puisque, avec les peintures d'Herculanum, la ville exhumée occupe treize tomes entiers, soit une collection propre à l'intérieur de la collection), l'Alhambra de Grenade (presque un tome complet) et, dans une moindre mesure, la Cité de Carcassonne, ou plus exactement sa restauration par Viollet-le-Duc (43 images, plus que pour aucun autre monument français). Autrement dit, tout ce qui, dans l'espace européen, s'éloigne le plus, dans le temps et dans l'esprit, de l'architecture fonctionnelle et bourgeoise à laquelle Armand a consacré l'essentiel de son activité ; trois lieux appartenant à un passé ou à un ailleurs absolus, et dont la préservation ou la réinvention tiennent de l'exception voire du miracle ; miracle que les images, et les photographies en particulier, viennent en quelque sorte fixer, attester et prolonger.

- 21 Tout tend ainsi à prouver qu'Armand n'a pas accumulé cette iconographie à des fins utilitaires, mais bien pour constituer une évocation visuelle aussi complète de monuments qui le fascinent ; ce ne sont pas pour lui des documents de travail, mais bien des supports de rêverie, de délectation. L'architecture de la collection photographique apparaît comme l'antithèse voire l'échappatoire, la consolation d'une certaine trivialité architecturale à laquelle il a dû se soumettre dans sa carrière ; antithèse qu'il ne faut toutefois pas pousser trop loin, car il faut noter qu'Armand a inclus, modestement mais à leur place, ses propres réalisations dans cette histoire, comme pour une réconciliation des deux moitiés de sa vie.

Avènement du regard photographique sur l'art et le monde

- 22 C'est à l'aune du caractère fondamentalement esthétisant de cette collection qu'il faut reconsidérer le choix délibéré de la photographie comme support privilégié, alors qu'Armand appartenait à une génération qui avait été formée à la représentation architecturale avant l'invention de la photographie.
- 23 Remarquons d'abord, même si cela va de soi aujourd'hui, que le statut de la photographie n'est pas le même lorsqu'il s'agit de représenter la peinture d'une part et l'architecture d'autre part (sculptures et objets d'art constituant, du fait de leur tridimensionnalité, des objets photographiques hybrides, sur lesquels notre regard a radicalement évolué depuis le XIX^e siècle). Dans le premier cas, c'est l'exactitude de la reproduction, supérieure à n'importe quelle copie dessinée ou gravée, qu'Armand a recherchée. Dans le second, on constate au contraire qu'Armand a retenu, même minoritairement, des photographies dont la valeur documentaire est faible (du fait de la distance au monument, de l'angle choisi, de l'environnement qui fait écran ou distraction...), mais qui valent par leur puissance d'évocation.
- 24 Certaines photographies ont manifestement été choisies pour l'information qu'elles donnent non sur l'architecture elle-même, mais sur le contexte, l'insertion du monument dans son environnement. Ainsi, dans le tome consacré aux monuments grecs de Sicile, trois photographies successives (sans doute de Paul Berthier) « introduisent » le temple de Ségeste en un effet de zoom qui mime aussi la progression du voyageur [fig. 2 et 3] : d'abord une vue d'ensemble de la vallée sauvage où s'élève aujourd'hui le temple, et où il n'est qu'un point minuscule ; puis un cadre plus rapproché où le temple apparaît, central dans sa splendide solitude ; enfin une vue frontale de la façade, qui précède des gravures du temple reconstitué.



Fig. 2 : Paul Berthier [attr.], *Temple de Ségeste, Sicile, vue distante*, vers 1865, tirage sur papier albuminé, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, collection A. Armand, AD-34 (A, 7)-FOL.



Fig. 3 : Giorgio Sommer [attr.], *Tempio di Segesta*, vers 1870, tirage sur papier albuminé, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, collection A. Armand, AD-34 (A, 7)-FOL.

- 25 Mais dans d'autres cas on ne peut alléguer cet alibi « contextualisant » et cette répartition fonctionnelle entre les diverses techniques de représentation, tant le monument se fond dans la matière même de l'image : dans telle vue générale d'Avignon par Baldus ou de Berne par Bisson, il n'y a pour ainsi dire plus d'architecture ; les monuments se décentrent et se dissolvent dans le paysage urbain, deviennent de simples éléments de la composition – jusqu'au paysage pur, sans plus aucun édifice (jardin romain par Caneva, oasis algérienne par Beaucorps). L'intention artistique, affirmée par le photographe et sans nul doute validée par le collectionneur, est encore plus nette dans les admirables séries de vues de Constantinople par Robertson et Beato [fig. 4], ou d'Espagne par Clifford [fig. 5], qui constituent des fleurons de la collection. Leur nombre même prouve qu'Armand les a délibérément retenues pour leur qualité esthétique propre. C'est bien l'image photographique en tant que telle qui est ici recherchée et valorisée.



Fig. 4 : Charles Clifford, *Porte du Jugement, entrée de l'Alhambra de Grenade*, vers 1862, tirage sur papier albuminé, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, collection A. Armand, AD-34 (A, 215)-FOL.



Fig. 5 : James Robertson, *Fontaine d'Ahmet III et abside de Sainte-Sophie à Istanbul*, vers 1855, tirage sur papier albuminé, Paris, Bibliothèque nationale de France, départements des Estampes et de la photographie, collection A. Armand, AD-34 (A, 160)-FOL.

- 26 En effet, comme nous l'avons vu, la collection témoigne qu'Armand s'est intéressé précocement à la photographie, dès le début des années 1850, pendant une décennie où celle-ci semblait gagner sa reconnaissance en tant qu'art. Il a dû fréquenter les salons, les expositions, peut-être les photographes eux-mêmes, et surtout acquis des photographies qui ne représentaient pas des œuvres d'art ou des monuments, mais avaient été saluées comme des réussites exceptionnelles de l'art photographique naissant : en premier lieu les marines et les vues du camp de Châlons par Gustave Le Gray⁷. Autrement dit, il ne s'est pas seulement intéressé précocement à la valeur documentaire de la photographie, mais a aussi été très tôt sensibilisé à son esthétique propre.
- 27 En ce sens, s'il serait anachronique de voir en Armand un des premiers collectionneurs de photographies au sens où nous l'entendons aujourd'hui, sa collection constitue une des toutes premières histoires photographiques de l'art. Certes il existait des entreprises éditoriales antérieures : la mission héliographique bien sûr, les albums de Blanquart-Évrard, les séries architecturales de Piot ou des frères Bisson, pour ne parler que de la France. Mais avec Armand, on se place du côté de la réception, par quelqu'un qui n'est pas photographe mais architecte, qui plus est architecte de la génération d'avant la photographie, formé à d'autres types de représentations. Par l'ampleur et la qualité globale de l'iconographie rassemblée, la collection Armand marque donc la reconnaissance et l'avènement de la photographie comme médium, mais aussi, inconsciemment ou subrepticement, comme art, ou en tout cas comme proposition visuelle spécifique et originale, donnant à voir, de l'architecture et au-delà, quelque chose qui lui appartient en propre.

BIBLIOGRAPHIE

Sylvie AUBENAS et Paul-Louis ROUBERT (dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France, 1843-1860*, Paris, Gallimard / Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 267.

Laure BEAUMONT-MAILLET, « Les collectionneurs au Cabinet des estampes », *Nouvelles de l'estampe*, n° 132, décembre 1993.

Emmanuelle BRUGEROLLES (dir.), *De Michel-Ange à Géricault : dessins de la donation Armand-Valton*, [cat. expo. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 19 mai-12 juillet 1981], Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1981.

Emmanuelle BRUGEROLLES, *Les Dessins de la collection Armand-Valton : la donation d'un grand collectionneur du XIX^e siècle à l'École des Beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984.

François COURBOIN, *Inventaire des dessins, photographies et gravures relatifs à l'histoire générale de l'art, légués au Département des estampes de la Bibliothèque nationale par M. A. Armand*, Lille, L. Danel, 1895.

Georges DUPLESSIS, *Notice sur M. Alfred Armand, architecte*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1888.

Tiphaine ZIRMI, *Alfred Armand (1805-1888), un architecte collectionneur*, thèse d'archiviste paléographe sous la direction de Sylvie Aubenas et Jean-Michel Leniaud, École nationale des Chartes, 2003.

NOTES

1. Voir Laure BEAUMONT-MAILLET, « Les collectionneurs au Cabinet des estampes », *Nouvelles de l'estampe*, n° 132, décembre 1993.

2. Sur Alfred Armand, la source principale est la nécrologie écrite par Georges DUPLESSIS (*Notice sur M. Alfred Armand, architecte*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1888). Sa biographie, son œuvre d'architecte et sa carrière de collectionneur ont fait l'objet en 2003 d'une remarquable thèse d'archiviste paléographe par Tiphaine ZIRMI, (*Alfred Armand (1805-1888), un architecte collectionneur*, sous la direction de Sylvie Aubenas et Jean-Michel Leniaud, École nationale des Chartes).

3. Voir Emmanuelle BRUGEROLLES (dir.), *De Michel-Ange à Géricault : dessins de la donation Armand-Valton*, [cat. expo. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 19 mai-12 juillet 1981], Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1981 et Emmanuelle BRUGEROLLES, *Les Dessins de la collection Armand-Valton : la donation d'un grand collectionneur du XIX^e siècle à l'École des Beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984.

4. L'ensemble de la collection est conservé sous la cote AD-34 (A)-FOL.

5. *Inventaire des dessins, photographies et gravures relatifs à l'histoire générale de l'art, légués au Département des estampes de la Bibliothèque nationale par M. A. Armand*, Lille, L. Danel, 1895.

6. Voir Sylvie AUBENAS et Paul-Louis ROUBERT (dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France, 1843-1860*, Paris, Gallimard / Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 267.

7. La collection contenait en tout 47 photographies de Le Gray, dont quelques vues de Paris et reproductions de tableaux ; elles ont depuis été transférées dans l'œuvre de Gustave Le Gray (cote RESERVE EO-13) dans le cadre d'une reconstitution et d'un rassemblement de cette œuvre jusque-là dispersée dans les collections.

AUTEUR

THOMAS CAZENTRE

Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie